

Литература:

Баженова В. В. Эстетика и архитектоника лирического сборника 50-60-х гг. XX века «День поэзии» // Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международной научно-практической конференции: В 2 ч. Омск, 2008. Ч. 1.

Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Книга 1. СПб.: Академический проект, 1995.

Зырянов О. В. Субъектная архитектоника стихотворных книг в свете исторической поэтики // Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международной научно-практической конференции: В 2 ч. Омск, 2008. Ч. 1.

Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.

Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Книга 2. СПб.: Академический проект, 1995.

Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» русского модернизма // Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международной научно-практической конференции: В 2 ч. Омск, 2008. Ч. 1.

Помирчий Р. Е. Комментарии // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Книга 2. СПб.: Академический проект, 1995.

***Парамонова Л. Ю.* (Екатеринбург)**

Семантика цвета и цветозвук как средства создания лирического переживания в элегии А. Белого «Закаты»

В практике современного школьного преподавания, как нам известно, используются традиционные методы анализа поэтических произведений – обращение к ритмико-мелодической, субъектной и пространственно-временной организации текста. Все это, как правило, позволяет точно установить жанр произведения, его стилистические особенности и отнесенность к тому или иному направлению. Но не дает достаточно глубоких знаний о тексте и авторском замысле. Нам хотелось бы показать на примере элегии Андрея Белого возможность иного вида анализа поэтического текста, позволяющего глубже проникнуть в авторскую идею и смысл произведения. Речь идет об анализе символики цвета, используемой в стихотворных текстах и о фоносемантическом анализе, ставшем в последние десятилетия весьма популярным методом в лингвистике. Данные виды анализа наиболее выигрышно используются при изучении произведений поэтов-символистов XX века, в творчестве которых активно получает распространение цветопись и звукопись.

Сама по себе семантика цвета возникла еще в древних культурах различных народов, тогда цветам приписывали мифологические и божественные значения. Но именно в период Серебряного века русской литературы возникла потребность в использовании цвета как символа, и одним из первых на эту проблему обращают внимание П. Флорен-

ский, А. Белый и В. Брюсов, выходит несколько статей, посвященных символике цвета. Вслед за ними активно использовать символику цвета начинают К. Бальмонт, И. Анненский, Ф. Сологуб, А. Блок и др. В чем же тайна такой притягательности цветосимвола? Цвет в это время приобретает особое звучание и значение, через цвет подаётся идея, глубина, эмоция стихотворений, в цвете просвечивает замысел поэта, вскрываются его сокровенные мысли и мечты. Цвет становится смыслодержающим ядром стихотворения, ключом к его пониманию. Цветовая символика используется авторами на разных уровнях: пишутся статьи о значении цвета (П. Флоренский «Небесные знамения», К. Бальмонт «Поэзия как волшебство»), цвета звучат в названиях одиночных стихотворений и целых циклов (В. Брюсов «Семь цветов радуги», К. Бальмонт «Горицветный, желтый, красный...»), используются как выразительные средства в текстах («лиловый разлив полутьмы», у И. Анненского), угадываются в образах, приводимых авторами («пустынями эфирными, эфирными-сапфирными...», «снежный иней серебрится», К. Бальмонт) и присутствуют на уровне фоносемантики. Таким образом, внимательно анализируя насыщенность того или иного цвета в стихотворении, мы можем получить полную и гармоничную картину авторской идеи. Обратимся к элегии А. Белого «Закаты».

Даль — без конца. Качается лениво,
шумит овес.
И сердце ждет опять нетерпеливо
всё тех же грез.
В печали *бледной, виннозолотистой*,
закрывшись тучей
и окаймив дугой ее *огнистой*,
сребристо жгучей,
садится солнце *красно-золотое*...
И вновь летит
вдоль *желтых* нив волнение святое,
овсом шумит:
«Душа, смирись: средь пира *золотого*
скончался день.
И на полях *туманного* былого
ложится *тьень*.
Уставший мир в покое засыпает,
и впереди
весны давно никто не ожидает.
И ты не жди.
Нет ничего... И ничего не будет...
И ты умрешь...
Исчезнет мир, и Бог его забудет.
Чего ж ты ждешь?»
В дали зеркальной, *огненно-лучистой*,

закрывшись тучей
и окаймив дугой ее *огнистой*,
пунцово-жгучей,
огромный шар, склоняясь, *горит* над нивой
багрянцем роз.
Ложится *тьнь*. Качается лениво,
шумит овес.

Сам жанр элегии еще до прочтения стихотворения задает нам определенную установку на восприятие текста. Перед нами размышление лирического героя о жизни и смерти, вызванное картиной окружающего его вечера. В стихотворении А. Белого традиционно для элегии объективная реальность находится под властью субъективного чувства воспринимающего. Через пейзаж, изображенный в стихотворении, мы постигаем внутренние переживания поэта. В стихотворении сильны импрессионистические тенденции, Белый использует множество красок в изображении закатного неба, создается такое впечатление, что он накладывает их резкими мазками, одну на другую, словно пишет картину. Всего в стихотворении употреблено 11 прямых названий цветов и оттенков и более трех образов, косвенно отсылающих к тому или иному цвету, таких как «*горит над нивой*», «*туманное былое*», «*ложится тень*». Что же хотел показать автор таким употреблением цветов?

Мы видим перед собой лирического героя, погруженного в созерцание и ведущего внутренний диалог с самим собой: «*Весны давно никто не ожидает. И ты не жди*». Диалог, полный осознания отсутствия смысла в жизни. Цвета, использованные автором в стихотворении, передают всю глубину его переживаний: ключевыми в данном стихотворении становятся цвета огня – красный и желтый. Закат не просто приходит на вечернее небо, он горит, сжигая все – поле, небо, грезы лирического героя, сжигая время и смысл существования. Трагическая тональность стихотворения поддерживается интонацией – столь активно используемые автором умолчания, многоточия, расстановка пауз задаются образами, возникающими перед глазами поэта. Красно-золотое солнце, символизирующее закат жизни, появляется в стихотворении в «*печали бледной, виннозолотистой*». Золотой цвет для Белого, это в первую очередь цвет святости, в своей статье «Священные цвета» (1905) он пишет: золото – «...как разливающийся мед – восторг святых на небе» [Белый 1994: 209], цвет божественный и несущий благо. Однако, эта золотистость неба в стихотворении заключена внутри огнистой дуги, огнистой – значит пламенно-красной, с желтыми, жгучими лучами. Красный цвет, читаем мы у Белого, «это – Марево; это горят остатки пыли, осевшей на человеке. В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий» [Белый 1994: 204]. И потому образ красно-золотого солнца, появляющийся в конце строфы, имеет для нас не только импрессионистическую, визуальную характеристику, но и становится символом порогового состояния человека между жизнью и

смертью, символом того адового огня, охватывающего умирающего в поисках ответов на последние вопросы о смысле. Лирический герой пребывает в состоянии раздумья, характерного для жанра элегии. «Не просто переживания, а переживания мысли о неизбежном» [Лейдерман 2010: 336]. Золотой же цвет здесь символизирует жизнь, во всех ее богатствах и проявлениях: «*среди пира золотого*», «*вдоль желтых нив*» – автор вкладывает в него семантику плодородия, урожая, изобилия, полноты жизни. Но слишком много золота оказывается опасным, желтый цвет постепенно набирает силу и разрастается до огненного: «*в дали ... огненно-лучистой*». Это словно первое предостережение, первая мысль о *неизбежном*. Не случайно во второй строфе появляются мотивы сна – «*уставший мир в покое засыпает*»: сон как символ забытья, перехода из одного состояния в другое. Все теснее и теснее переплетаются в стихотворении картина заката и внутреннее чувство лирического героя, приобретающее масштабы миропереживания. В этом сне природы, в медленном угасании дня лирический субъект видит себя, главная коллизия стихотворения традиционно элегична – человек и смерть, человек в *переживании* мысли о смерти.

Отсюда образ заката – типичный образ для элегических стихотворений, он, как известно, символизирует собой конец жизни, саморефлексию и подведение итогов. Аналогичную семантику несет в последних строках и красный цвет. Разрастаясь до пламени: «*Огромный шар <...> горит над нивой*», он вбирает в себя символику огня – становясь одновременно концом, финальным аккордом дня и буйством мысли, охватывающей человека. Это одновременно кульминационный взрыв в сознании и осознание неизбежности своего предназначения. Завершается стихотворение образом тени: «*Ложится тень*» – пишет Белый. Мы можем трактовать этот образ как простую пейзажную зарисовку – приход ночи, но, можем пойти дальше. Тень – это, как правило, отсутствие света, бесцветие, тьма. Тень – это серый цвет в палитре А. Белого. А серый цвет у него получает вполне четкую характеристику: «Воплощение небытия в бытие символизирует *серый цвет*. Это серая пыль, оседающая на всем, завеса, искус, который нужно преодолеть. Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него» [Белый 1994: 202]. Таким образом, тень, завершающая стихотворение, есть не что иное, как безнадёжность, охватывающая лирического героя, пустота, возникающая в его душе от открывшейся ему истины. Тем ярче звучит мотив смерти и тщетности бытия: «*Исчезнет мир, и Бог его забудет. Чего ж ты ждешь?*» Говоря словами Н.Л. Лейдермана, «смерть мыслится в элегии как самый грубый символ обесценивания всех ценностей, превращения того, что дорого и свято для человека в ничто, в *nihiil*» [Лейдерман 2010: 335]. Поэтому и образ весны, как символ молодости и радости жизни, в таком освещении звучит как усиление мотива скорби. Весна, которую уже никто не ожидает, подчеркивает трагизм стихотворения. Вся пейзажная зарисовка в целом, с ее яркими красками и образами символизирует движение мысли о смерти – как движение солнца к закату.

Если же обратиться к фонетической стороне стихотворения, мы можем заметить следующую закономерность. Из всех ударных гласных наиболее часто встречающимися являются звуки:

[o] / [jo] – 27 раз;

[и] – 27 раз;

[a] / [ja] – 16 раз;

[jэ] – 5 раз;

[y] – 5 раз.

Фоносемантика – то есть значение звуков, наука относительно молодая, одним из ее направлений является теория цветозвука, к которой обращались известные в лингвистике и литературоведении исследователи. А.П. Журавлев писал, что «гласные звуки речи в нашем восприятии вполне определенно и в основном для всех одинаково окрашены, хотя мы этого не осознаем» [Журавлев 1991: 102]. На основе его работ о соответствии звука и цвета в поэзии Ю. Казарин составляет единую таблицу ассоциативных цветовых значений гласных звуков русского языка, полученную в результате экспериментальных исследований. Обращаясь к этой таблице, мы можем соотнести звуки, выделенные нами с соответствующими цветовыми значениями.

Звук [o] определяется исследователями как желтый, светло-желтый, звук [jo] – желто-зеленый,

[и] – синий,

[a] – «красный или черный» [Казарин 2004: 278] и «густо-красный» [Журавлев 1991: 104],

[ja] – ярко-красный,

[jэ] – ярко-желтый или оранжевый,

[y] – темно-синий, сине-зеленый.

Таким образом, главные цвета стихотворения на фонетическом уровне – синий, красный и ярко-желтый. Если внимательно исследовать расположение ударных гласных, символизирующих данные цвета, по строчкам стихотворения, мы можем получить любопытные результаты. Наиболее частотное употребление ударного гласного [a] и [ja] выпадает на начало и середину стихотворения, где идет речь о красно-золотом солнце и об огне. Получается, что данные строчки стихотворения с фонетической стороны «подсвечены» густо-красным, огненным цветом. В этих же строчках, помимо данных звуков, наблюдается чередование звуков [o]/[jo], одновременно подкрепляя «огненную» окраску стихотворения и отражая ту самую золотую ниву, упоминающуюся в стихотворении. Заметим, что звук [jo] определяется исследователями как желто-зеленый, что дает нам право говорить о визуальном восприятии картины вечернего зеленеюще-золотого поля. Что касается звука [и], столь часто встречающегося в данном стихотворении, то символизирующий его синий цвет можно объяснить с позиции семантики синего цвета в целом. Синий (голубой) цвет и в колористике, и в символизме прежде всего несет в себе черты покоя и умиротворения: это цвет глубокой погруженности в себя, цвет стремления к вечному идеалу. Но

между тем не стоит забывать, что «синее напоминает нам о тени» [Гёте 1957: 123]. Аналогично, употребление «синего» звука [и] в стихотворении в основном сконцентрировано в строчках:

Душа, смирись: средь пира *золотого*
скончался день.
И на полях *туманного* былого
ложится *тень*.
Уставший мир в покое засыпает,
и впереди
весны давно никто не ожидает.
И ты не жди.
Нет ничего... И ничего не будет...
И ты умрешь...

Здесь он одновременно символизирует покой и принятие своей судьбы лирическим героем, но в то же время вот оно, *напоминание о тени*: покой, который перемешан с безнадежностью. Синей же звукописью отличается и последняя строчка стихотворения, что тоже вписывается в общую концепцию элегии.

Таким образом, мы видим, что и на фонетическом уровне стихотворение соответствует своим основным мотивам. Столь противоречивую окрашенность его на уровне звукописи можно объяснить самой противоречивостью жанра элегии – она соединяет в себе антагонистические чувства порыва к действию и одновременно покорного принятия своей судьбы. В основе стихотворения лежат два неразрешимых противоречия – противоречия жизни и смерти, отсюда его трагизм и масштаб миропереживания.

На примере данного стихотворения была показана возможность проведения глубокого анализа стихотворения на основе цветосемантики и анализа цветозвуков. Через этот анализ нам удалось проникнуть в идею автора и исследовать ее на разных уровнях текста, доказав тем самым, что семантика цвета и цветозвук могут выступать в поэзии не только как выразительные средства, но и как средства создания лирического переживания. Конечно, далеко не каждое стихотворение можно проанализировать с данной позиции и получить существенные результаты. Но в поэзии символизма, где столь активно используется цвет и его характеристики, исследование цветозвукосемантики – еще не до конца изученный и очень ценный источник новых открытий.

Литература:

- Белый А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1940.
Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
Гёте И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: 1957.
Журавлев А.П. Звук и смысл. М.: Просвещение, 1991. – 160 с.

Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста. Екатеринбург: Деловая книга, 2004.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т., 2010.

Сурина М. О. Цвет и смысл в искусстве, дизайне, архитектуре. Ростов-на-Дону: «Март», 2010.

Флоренский П. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996.

Рабинович В.С. (Екатеринбург)

Книга стихов: проблема единства

(на материале поэзии С. М. Рабинович)

Книга стихов в принципе может рассматриваться как сложный феномен «квазижанрового» характера. В самом деле – принципы объединения отдельных текстов в единую книгу стихов могут существенно различаться, а в некоторых случаях такое объединение может носить случайный характер. Тем не менее, как правило, можно говорить о наличии «текучих», «ускользающих» маркеров тематического, смыслового, образного, стиливого единства – особенно когда речь идет о книге стихов одного поэта.

История литературы знает немало случаев осознанной тематической, смысловой, образной, стиливой и др. «скрепленности» поэтических текстов, объединенных волей автора или последующих издателей в одну книгу. Чаще, впрочем, книга стихов объединяет просто поэтические тексты одного автора, написанные на протяжении всей жизни или в определенный ее период – без целенаправленного отбора по тематике, смыслу и др. Однако и в этих случаях можно говорить о книге стихов как об едином художественном целом, заданном наличием определенных доминант авторского образа мира (в целом – или на каком-то промежутке его творческой жизни), образной системы, стиля и др.

В этом смысле весьма иллюстративно поэтическое творчество Славы Мееровны Рабинович, матери автора статьи, известного поэта, прозаика, переводчика и эссеиста, автора многих поэтических книг. Примечательно, что при отборе текстов для своих поэтических книг Слава Мееровна Рабинович не склонна изначально задавать жесткие «скрепляющие» критерии – подобное преднамеренное «скрепление» присутствует только в двух ее книгах: это *«Осень под Богом: поэма пролетных птиц в японских хокку»* [Рабинович 2003] (2003) и *«Пишу тебе»* [Рабинович 2014] (2014).

В первом случае поставлен своеобразный художественный эксперимент соединения «японской» строгой формы (а опосредованно, через нее – и своеобразно реконструированного «японского» образа мира) – и собственного поэтического образа мира в его взаимосвязи с российской реальностью. Замысел «Осени под Богом» возник у Славы